



UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE ARTES
CARRERA DE ARTES MUSICALES

TEMA: CONCIERTO DE GRADO DE EJECUCIÓN INSTRUMENTAL DE LA ESPECIALIDAD DE VIOLÍN. ANÁLISIS ESTILÍSTICO-COMPARATIVO DE LA INTERPRETACIÓN DE LA OBRA LEGENDA OP.17 DE HENRYK WIENIAWSKI

NOMBRE: Lourdes Patricia Calle González

C.I: 0104555107

TUTOR: Lcdo. William René Vergara Saula, Mgst.

C.I: 0301166658

**Trabajo de titulación, previo a la obtención del título de
Licenciada en Artes Musicales, área de Ejecución Instrumental:**

Violín

CUENCA – ECUADOR

2018



Universidad de Cuenca.

Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo la investigación del contexto teórico de la obra Legenda Op.17 de Henryk Wieniawski mediante un análisis estilístico y luego comparativo por medio de la interpretación de tres importantes ejecutores: David Óistray (1908-1974) – Unión Soviética; Yehudi Menuhin (1916-1999) – Estados Unidos y Anne-Sophie Mutter (1963) – Alemania.

Es de gran ayuda dentro de la comunidad musical la lectura y empleo de textos que aporten a la búsqueda continua de medios intelectuales para enriquecer la interpretación de una composición musical. Por ello, con el afán de obtener una visión clara y personal de Legenda Op.17, el texto utiliza como guía el análisis estilístico de categorías de Jan LaRue como método estructural para desglosar cada uno de los elementos contributivos (SAMeR) de los que está compuesta la obra, y a partir de ello tener herramientas de discernimiento para apreciar e interpretar la misma.

Finalmente, luego de recorrer la ejecución de cada interprete con la obra Legenda Op. 17 desde la perspectiva estilística que proporcionó el análisis de categorías, es pertinente concluir que la importancia sonora y sintáctica que se da a los distintos elementos de una obra varían de persona a persona, producto de un definido criterio sobre la base de un estudio reflexivo previo a su ejecución.

Palabras claves: análisis, estilístico, Wieniawski, ejecución, sonido.



Universidad de Cuenca.

Abstract

This paper aims at developing a study concerning the theoretical framework of Legenda Op.17 by Henryk Wieniawski, by means of a stylistics analysis, to later carry out a comparative analysis of the performance of three important interpreters: David Óistray (1908-1974) – Soviet Union; Yehudi Menuhin (1916-1999) – United States of America, and Anne-Sophie Mutter (1963) – Germany.

The music community as a whole is significantly benefited by the reading and the employment of texts that contribute to the continual search for intellectual means to enrich the interpretation of a musical piece. Therefore, with the aim of obtaining a clear and personal outlook of Legenda Op.17, this text employs Jan LaRue's stylistics analysis of categories as a structural method to break down and detail each contributive element (SAMeR) of the piece, and, by this means, attain discernment tools to appreciate and interpret it.

After analyzing the performance of each interpreter from a stylistics standpoint developed through the categories of analysis, it is adequate to conclude that the sound and syntactic importance of the diverse elements of a musical piece varies from person to person, being the product of a definite criterion developed through a reflective study that takes place prior the performance.

Key words: analysis, stylistics, Wieniawski, execution, sound.



Índice

| | |
|--|----|
| Contenido | |
| Resumen..... | 2 |
| Abstract..... | 3 |
| Índice | 4 |
| Índice de Ilustraciones | 5 |
| Dedicatoria..... | 11 |
| Introducción | 12 |
| Capítulo 1..... | 15 |
| 1. Análisis estilístico de la obra Legenda Op. 17 de Henryk Wieniawski..... | 15 |
| 1.1. Contextualización de la obra Legenda Op. 17 de Henryk Wieniawski. . | 15 |
| 1.2. Análisis estilístico de la obra Legenda Op. 17 de Henryk Wieniawski .. | 22 |
| Capítulo 2..... | 50 |
| 1. Comparación entre tres interpretaciones en base al análisis estilístico | 50 |
| 1.1. Sobre los intérpretes..... | 50 |
| 1.2. Comparación entre David Óistraj, Yehudi Menuhin y Anne-Sophie Mutter | 52 |
| 2. Recomendaciones interpretativas | 54 |
| Conclusiones | 56 |
| Bibliografía | 58 |



Índice de Ilustraciones

| | |
|---|----|
| Ilustración 1 Grandes dimensiones-clímax dinámico. C. 140-144..... | 26 |
| Ilustración 2 Grandes dimensiones- melodía – ejemplo de frase simétrica de 8 compases..... | 27 |
| Ilustración 3 Grandes dimensiones-estrato rítmico destacado-Allegro moderato- acompañamiento cuerdas | 28 |
| Ilustración 4 DIMENSIONES MEDIAS-PUENTE ALFA-BETA, MOVIMIENTO MELÓDICO | 30 |
| Ilustración 5 Dimensiones medias-puente final de sección beta | 31 |
| Ilustración 6 Dimensiones medias-Acorde Mi bemol séptima- Do sostenido enarmónico | 31 |
| Ilustración 7 Dimensiones medias-armonía -modulaciones coloristas alfa, beta y alfa prima | 33 |
| Ilustración 8 Dimensiones medias-armonía-modulaciones de tensión alfa, beta y alfa prima | 34 |
| Ilustración 9 Medianas dimensiones-melodías de tipo vocal..... | 35 |
| Ilustración 10 Medianas dimensiones-melodías de tipo instrumental | 35 |
| Ilustración 11 Medianas dimensiones-superficie rítmica notable-alfa y alfa prima | 36 |
| Ilustración 12 Dimensiones medias-comparación de pie métrico coriambo con ritmo de acompañamiento sección beta..... | 36 |
| Ilustración 13 Dimensiones medias-crecimiento-transición alfa y beta-ritardando | 37 |
| Ilustración 14 Dimensiones medias-crecimiento-transición beta y alfa prima-calderón | 38 |
| Ilustración 15 Pequeñas dimensiones-sonido-tema fagot, delimitación de frase con dinámica..... | 39 |
| Ilustración 16 Pequeñas dimensiones-sonido-variación de tema en violín-semifrase de cuatro compases..... | 39 |
| Ilustración 17 SECCIÓN ALFA-FRASES MARCADAS POR DINÁMICAS | 40 |
| Ilustración 18 Sección alfa prima-frases de violín solista marcadas por dinámicas | 41 |
| Ilustración 19 Pequeñas dimensiones-armonía-tema recurrente-textura polifónica..... | 42 |



Universidad de Cuenca.

| | |
|---|----|
| Ilustración 20 Pequeñas dimensiones-armonía, textura homofónica de melodía con acompañamiento-tema recurrente en violín-sección alfa y alfa prima | 43 |
| Ilustración 21 Pequeñas dimensiones-armonía, textura acórdica y polifónica- primera frase de violín sección alfa y alfa prima..... | 44 |
| Ilustración 22 Pequeñas dimensiones-armonía, textura homofónica acompañamiento y polifónica- segunda frase de violín sección alfa y alfa prima..... | 44 |
| Ilustración 23 Pequeñas dimensiones -armonía, textura homofónica: acórdica y acompañamiento- tercera frase de violín sección alfa y alfa prima..... | 45 |
| Ilustración 24 Pequeñas dimensiones -armonía, textura homofónica: melodía y acompañamiento- quinta frase de violín sección alfa..... | 46 |
| Ilustración 25 Pequeñas dimensiones -armonía, textura homofónica: melodía y acompañamiento- sexta frase de violín sección alfa | 47 |

Índice de gráficos



Universidad de Cuenca.

| | |
|--|----|
| Gráfico 1 Grandes Dimensiones-manejo de armonía | 27 |
| Gráfico 2 Partes de Legenda Op. 17 divididas por selección métrica y de tempo | 28 |
| Gráfico 3 Pequeñas dimensiones-dinámica sección beta-diagrama de entradas de los instrumentos por frases | 41 |

Índice de tablas



Universidad de Cuenca.

| | |
|---|----|
| Tabla 1 Clasificación de obras compuestas por wieniawski en orden cronológico | 16 |
| Tabla 2 Datos relevantes sobre legenda Op. 17 | 21 |
| Tabla 3 Esquema de análisis estilístico. (LaRue, 2007, pág. 2) | 22 |
| Tabla 4 Dimensiones generales para análisis estilístico, orden jerárquico | 24 |

Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio
Institucional

Lourdes Patricia Calle González en calidad de autor/a y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Concierto de grado de Ejecución Instrumental de la especialidad de Violín. Análisis estilístico-comparativo de la interpretación de la obra *Legenda Op.17* de Henryk Wieniawski", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 06 de febrero de 2018



Lourdes Patricia Calle González

C.I: 0104555107



Cláusula de Propiedad Intelectual

Lourdes Patricia Calle González, autor/a del trabajo de titulación "Concierto de grado de Ejecución Instrumental de la especialidad de Violín. Análisis estilístico-comparativo de la interpretación de la obra *Legenda Op.17* de Henryk Wieniawski", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 06 de febrero de 2018

Lourdes Patricia Calle González

C.I: 0104555107



Universidad de Cuenca.

Dedicatoria

Este trabajo y todo lo que él conlleva es dedicado a todas las personas que con afecto y sinceridad han apoyado todo lo que compete a mí ser.

Simplemente agradecida porque a pesar de tanta adversidad, es gratificante poder cumplir un sueño que quizá existió antes de yo misma saberlo.



Introducción

La presente investigación hace referencia al estudio de la obra *Legenda Op. 17* de Henryk Wieniawski. De esta manera, responde a la necesidad de expresar teóricamente el funcionamiento mecánico del violín en correspondencia con la obra, con la finalidad de llegar a una realidad interpretativa individual, como se menciona en el libro *Conversaciones sobre música*: “La música depende siempre de los intermediarios. [...] y está claro que el destino de una pieza musical *desconocida* para el oyente depende en alto grado del intérprete” (Furtwängler, 2011, pág. 11).

El análisis, utilizado como una herramienta de la cual se vale el intérprete para la comprensión y proyección de una obra musical, abarca distintos tipos; los cuales se ajustan dependiendo las necesidades del investigador, y en ocasiones, el empleo de un seleccionado tipo de análisis es equivalente a la época de la que proviene la obra. De acuerdo con el libro *Guía práctica para la aplicación metodológica del análisis musical*: “[...] no existe comunicación sin la comprensión del código” (de Benito & Artaza Fano, 2004, pág. 26), por lo que, el análisis por emprender será el análisis de tipo estilístico, el mismo que nos permite conocer la obra de una manera integral. Al decir esto, el producto sonoro de la obra *Legenda Op. 17* de Henryk Wieniawski será el resultado posterior al proceso de análisis, incluyendo:

- a) la observación del contexto histórico para la comprensión de la época y el estilo que el compositor utilizó,
- b) contemplación global de la obra: elementos musicales generales como armonía, melodía y ritmo, análisis de la forma o estructura;
- c) maneras similares de ejecutar la obra desde el punto de vista interpretativo;

Para este último punto, se emplearon comparaciones interpretativas entre tres significativos violinistas de prestigio internacional, cuya importancia radica en la época en que se desenvuelven cada uno de ellos; estos fueron escogidos por un criterio cronológico y de ubicación geográfica, siendo:



Universidad de Cuenca.

- a) David Óistraj (1908-1974) – Unión Soviética
- b) Yehudi Menuhin (1916-1999) – Estados Unidos
- c) Anne-Sophie Mutter (1963) – Alemania

En el libro *El sonido es vida*, (Barenboim, 2008) expresa que el sonido es el fenómeno físico que permite experimentar una pieza musical. Al ser este un mecanismo por medio del cual se transmite el mensaje de la música o su contenido, la comparación técnico-interpretativa y de proyección sonora de los intérpretes ha despertado la investigación exhaustiva sobre los procesos técnicos del violín: digitaciones que ayuden a mantener una frase musical, arcadas para reforzar el alcance sonoro, tipos de vibrato que favorezcan la musicalidad exigida por la pieza; todo esto con la finalidad de conseguir la mayor claridad posible de expresión, y con miras a obtener una proyección sonora integral que se ajuste a las necesidades de la época de la obra *Legenda Op. 17* de Henryk Wieniawski.

Como se menciona en el libro *Conversaciones sobre música*: “la causa de porque algunas obras sobreviven en el tiempo es porque producen efecto” (Furtwängler, 2011, pág. 12), de esta manera el objetivo de este trabajo se mantendrá fijo en un solo resultado: la búsqueda de la musicalidad y la ejecución de la obra analizada.

Con la suma de todas estas herramientas, se pretende dar una perspectiva que vincule lo histórico con lo técnico e interpretativo, además de visualizar procesos de análisis a fin de conseguir conexión entre el trabajo técnico del instrumento y el contenido musical, siempre buscando “La dirección determinada [...] hacia la configuración formal de lo que naturalmente se llama estilo” (Swarowsky, 1989, pág. 7), pues, el análisis de la obra *Legenda Op. 17* dentro del universo de obras existentes no representa una verdad absoluta y es nada más que un aporte al vasto trabajo que por años ha realizado la sociedad musical.

Finalmente, este texto ha sido realizado respondiendo al interés de obtener un aporte interpretativo-musical desde una perspectiva individual, como producto del estudio, análisis y contextualización, con el objetivo de obtener atracción por la riqueza



Universidad de Cuenca.

interpretativa, además de despertar la disposición de generaciones jóvenes que busquen textos de referencia.



Capítulo 1

1. Análisis estilístico de la obra *Legenda Op. 17* de Henryk Wieniawski

1.1. Contextualización de la obra *Legenda Op. 17* de Henryk Wieniawski.

1.1.1. *El compositor.*

Henryk Wieniawski (Lublín, 1835-Moscú, 1880) fue violinista, compositor y profesor. Su talento fue descubierto por sus primeros profesores en Polonia: Serwaczynski y Horniel. Un año después de ingresar al conservatorio de París en 1843, su maestro fue Joseph Lambert Massart durante dos años, el mismo que fue precursor de la era moderna o del vibrato¹ y del cual aprendió el vibrato francés. (Silvela, 2003)

Entre 1860 hasta 1872, Wieniawski fijó su residencia en San Petersburgo. En el libro *Historia del violín* (Silvela, 2003, pág. 258) revela que su estadía ocurrió gracias a la influencia de Anton Rubinstein por mejorar la vida musical de Rusia, de esta forma Wieniawski ejerció gran influencia en la escuela de violín Rusa enseñando el vibrato de Massart; por otro lado el sitio web *Henryk Wieniawski Musical Society* (Grabkowski, 2005) indica que su residencia estable en San Petersburgo se debió a su compromiso de matrimonio adquirido con Isabella Hampton y el pacto con el padre de Isabella de dedicarse a la vida matrimonial.

En cuanto a sus influencias compositivas, uno de sus maestros de composición fue Lipiński en Dresden, de quien aprendió todos los secretos de composición y Hippolite Collet a partir del 11 de abril de 1849 en el Conservatorio de París, a causa de la necesidad de Wieniawski por obtener conocimientos de composición más detallados y formales. (Grabkowski, 2005)

Sus composiciones abarcan dos grupos, las obras numeradas con Opus y las obras publicadas sin numeración. En *Henryk Wieniawski Musical Society in Poznań*,

¹ Vibrato: "(it., "vibrado"; del lat. vibrare). Tono oscilante que enriquece e intensifica el tono de una voz o un instrumento. Es un recurso técnico característico de instrumentistas de cuerda, de viento y de cantantes. En la actualidad es un recurso común que forma parte esencial de la técnica de un intérprete. Bajo esta noción denominada "vibrato continuo" el recurso ha estado en boga desde los albores del siglo XX, [...]" (Latham, 2008, pág. 1565)



Universidad de Cuenca.

(Jazdon, 2009) presenta una lista de 24 obras con opus, todas con dedicatoria y fecha de creación a excepción del opus 13 llamada *Fantaisie pastorale* descrita como obra perdida sin registro de año de publicación; igualmente en *Polish Music Center*, (Pilatowicz, 2004) menciona el mismo número de obras con opus, con la diferencia que el opus 13 igual que antes considerada como obra perdida, indica esta vez el posible año de creación siendo este 1853, incluye obras no numeradas y cadencias de los conciertos de Rode, Lipiński, Mendelssohn, Beethoven, Vieuxtemps y Ernst.

Sus obras son compuestas para formatos como viola, violín solo², dos violines, violín y piano, así como también violín y orquesta; varias de estas obras son conocidas como parte del género *virtuosic salon compositions*, género popularizado a principios del siglo XIX por la demanda de música en los salones burgueses, conformado por obras de dimensiones pequeñas, según (Chylińska, 2009) en *Henryk Wieniawski Musical Society of Poznan*. Algunas de las obras para violín y orquesta han sido adaptadas para ser ejecutadas con piano, otras para piano solo por Józef Wieniawski y de la misma forma para violonchelo como instrumento solista por Yuriy Leonovich.

TABLA 1 CLASIFICACIÓN DE OBRAS COMPUESTAS POR WIENIAWSKI EN ORDEN CRONOLÓGICO

| Instrumentación | Obra | Año de creación | Adaptaciones |
|-----------------|---------------------------------------|-----------------|--|
| Violín solo | <i>L'École moderne Op.10</i> | 1854 | violín y piano por: - Fritz Kreisler - David Hochstein |
| Dos violines | <i>Etudes-Caprices, Op.18</i> | 1862 | |
| Violín y piano | <i>Grand caprice fantastique Op.1</i> | 1846-1847 | |
| | <i>Allegro de Sonate Op.2</i> | 1848 | |
| | <i>Souvenir de Posen Op.3</i> | 1854 | Piano solo por Józef Wieniawski |
| | <i>Adagio élégiaque Op.5</i> | 1852 | |

² Solo: "Esta palabra, escrita al principio ó en medio de una pieza musical, indica que toda ó parte de ella ha de ser ejecutada por un solo instrumento [...]" (Fargas y Soler, 1852, pág. 193)



Universidad de Cuenca.

| | | | |
|--------------------------|--|----------|--|
| | <i>Capriccio-Valse Op.7</i> | 1852 | |
| | <i>Grand duo polonaise Op. 8</i> escrito en colaboración con Józef Wieniawski | 1852 | |
| | <i>Romance sans paroles et Rondo élégant Op.9</i> | 1852 | |
| | <i>Le carnaval russe, Op.11</i> | 1852 | |
| | <i>Deux Mazurkas de salon: "La Champetre" Chanson polonaise" Op.12</i> | 1853 | |
| | <i>Theme original varié Op.15</i> | 1854 | |
| | <i>Deux mazurks caractéristiques Op.19</i> | 1860 | Piano solo por C. Weber |
| | <i>Scherzo tarantelle Op.16</i> | 1855 | Violonchelo y piano por Yuriy Leonovich |
| | <i>Gigue Op.23</i> | ca. 1876 | |
| | <i>Fantaisie orientale Op.24</i> | 1876 | |
| | <i>Kujawiak</i> | 1851 | Piano solo por Józef Wieniawski |
| | <i>Night</i> transcripción de <i>Romance</i> por A. Rubinstein | 1860 | |
| Violín y orquesta | <i>Polonaise de concert Op.4</i> | 1852 | |
| | <i>Souvenir de Moscou Op.6</i> | 1852 | -Violín y piano -Violonchelo y piano por Yuriy Leonovich |
| | <i>Violin Concerto No.1, Op.14</i> | 1853 | |
| | <i>Légende, Op.17</i> | 1859 | - Orquesta de cuerdas por Francis Salabert - Violín y piano |



Universidad de Cuenca.

| | | | |
|----------------------|--|------|--|
| | | | - Violonchelo y piano por Yuriy Leonovich |
| | <i>Fantasia on Themes from 'Faust' Op.20</i> | 1865 | Violín y piano |
| | <i>Polonaise brillante No.2 Op.21</i> | 1870 | Violín y piano |
| | <i>Violin Concerto No.2, Op.22</i> | 1862 | |
| Viola y piano | <i>Rêverie</i> | 1885 | |

1.1.2. Escuela de Violín.

Wieniawski, uno de los primeros violinistas en pertenecer a la escuela moderna, junto con Fritz Kreisler, ambos discípulos de Lambert Massart. En pleno romanticismo debido a una serie de acontecimientos sociales y cambios musicales, surge la división de la ejecución violinística en dos grupos separados por el uso del vibrato: los *Ortodoxos* y los *Modernos*.

Los ortodoxos o románticos, fueron todos aquellos virtuosos que no aceptaban nada más que la técnica tradicional de ejecución del violín como Ernst, Vieuxtemps, Joachim, Monasterio y Sarasate (Silvela, 2003, pág. 244), siendo inherente a su técnica lo siguiente:

- a) Manipulación del sonido a través del arco,
- b) obsesión por la correcta afinación,
- c) notas ejecutadas velozmente sin posibilidad de captarse las desafinaciones, (Silvela, 2003, pág. 194) describe este hecho como “La necesidad que todos los violinistas sentían por el malabarismo (cuanto más grande era la velocidad, menos probabilidades había de que el público detectase faltas de afinación)”,
- d) rechazo total del vibrato y los glissandos, principalmente condenado por: Pougin, De Beriot, entre otros. Así también, (Auer, 1921, pág. 59) en su libro *Violin playing as I teach it* califica al abuso del vibrato como una plaga de la naturaleza



Universidad de Cuenca.

artística, un método para esconder la mala entonación o la mala producción del sonido.

Por otro lado, los modernos, fueron denominados todos aquellos violinistas que utilizaban el vibrato como medio de expresión y alcance sonoro, entre estos encontramos violinistas como Massart (encabezando la lista), Wieniawski, Marsick, Ysaye y Kreisler; basando su técnica en los siguientes principios:

- a) Vibrato constante como parte de la técnica de la mano izquierda,
- b) oscilación amplia de la mano izquierda, hasta de un tono de distancia, en el libro *Historia del violín* (Silvela, 2003, pág. 195) cita a Ivan Galamian, quien dice: “El artista ha de ser extremadamente sensible y debe tener la habilidad de hacer correcciones instantáneas en su afinación. La mejor y más fácil manera de hacer tales correcciones es por medio del vibrato”,
- c) mayor alcance sonoro, (Fletcher & Sanders, 1967, pág. 1534 y 1535) en *Quality of Violín Vibrato Tones* explica que las oscilaciones realizadas sobre la cuerda en ambas direcciones, otorgan al instrumento intensidad sobre la vibración de los armónicos, dependiendo de la velocidad del vibrato y las notas ejecutadas, la amplitud del sonido es intensificada.
- d) La escuela moderna de violín no buscaba asombrar al público, sino conmoverlo. En palabras de Massart: “Un violinista no debe deslumbrar al oyente con su técnica, sino que debe emocionarle; una lágrima, una sonrisa, son mejores que el asombro” (Silvela, 2003, pág. 210 y 234)

Entre sus discípulos podemos mencionar a Eugène Ysaÿe como su más trascendental alumno, conocido por ser el primero en grabar en gramófono en 1910, propagando la escuela de violín moderna (Silvela, 2003, pág. 259) y considerado por (Fernández de Larrinoa, 2012) en *Historia de la Música* como máximo representante de la escuela belga. Por otra parte en *Henryk Wieniawski Music Society* (Grabkowski, 2005, pág. 2) menciona a Karol Gregorowicz como uno de los dos discípulos de Wieniawski, en realizar grabaciones en gramófono de obras de su maestro, además, en *The Russian Violin School: The Legacy of Yuri Yankelevich*, Karol Gregorowicz es



Universidad de Cuenca.

comparado con Kreisler por su técnica de la mano derecha y estilo de proyección sonora, demostrando similitudes entre dos ejecutores con la misma escuela de violín. (Lankovsky, 2016, pág. 230)

La condición actual y el ritmo con el que avanza la ejecución violinística, comprometen al ejecutante a poner en juego todas las herramientas técnico-instrumentales para consolidar ideas musicales lo más cercanas al criterio del compositor. Por lo que, los principios tanto de ortodoxos en cuanto a la prolijidad de la mano derecha con el arco, como de modernos con el dinamismo de la mano izquierda dominando el vibrato, resultan ser un material indispensable para conseguir el objetivo común de todo instrumentista, la musicalidad.

1.1.3. Obra.

Legenda Op. 17 de Henryk Wieniawski, es una de las obras consideradas dentro del género de *virtuosic salon compositions* (Chylińska, 2009), dedicada a Isabella Hampton y escrita en el año de 1859 durante su viaje a Londres, iniciado en 1858 por invitación del compositor y director de orquesta Louis Antoine Jullien (Grabkowski, 2005), ciudad donde hizo gala como solista acompañado por Anton Rubinstein y simultáneamente enriqueció la música de cámara con Heinrich Wilhelm Ernst, Joseph Joachim y Alfred Piatti. Agregando detalles sobre su ubicación en el momento de escribir la obra, en el libro *Historia del Violín* (Silvela, 2003, pág. 258) no esclarece la ubicación de Wieniawski entre los años 1858 y 1860, mencionando solamente un concierto realizado en París en 1858 acompañado por A. Rubinstein y después en 1860 su estadía en San Petersburgo.

La obra fue compuesta originalmente para violín y orquesta, sus primeras ediciones fueron en Leipzig en 1861 por Kistner³ y más tarde en París en 1863 por E. Girod⁴ (Jazdon, 2009). *Legenda Op. 17* posee una versión para violín y piano; Francis Salabert realizó una adaptación para formato de violín con orquesta de cuerdas, así

³ Kistner: Es una firma editorial fundada por Heinrich Albert Probst en 1823 y vendida a Carl Friedrich Kistner en 1836. (Petrucci Music Library, 2016)

⁴ E. Girod: Firma de edición musical fundada por Etienne Girod que funcionaba en París desde 1855 hasta alrededor de 1919 (posiblemente fue adquirida por Alphonse Leduc). (Petrucci Music Library, 2016)



Universidad de Cuenca.

mismo, Yuriy Leonovich elaboró otra para violonchelo y piano. Para un estudio íntegro de la obra, realizaremos el análisis a partir de la versión original para violín y orquesta.

Por lo que se refiere al estilo compositivo, es posible que Wieniawski fuese influenciado por Karol Lipiński, su primer maestro de composición. En una comparación panorámica del trabajo de ambos maestros, podemos observar ciertas aproximaciones en sus composiciones. Por ejemplo, el mismo uso de formas como fantasías, temas con variaciones, mazurcas, caprichos y polonesas, cabe destacar que, en cuanto a los dos últimos, el manejo de la estructura musical de Lipiński es más extenso debido a que utiliza estas formas dividiéndolas internamente en movimientos, a diferencia de Wieniawski que las compone en una sola estructura. Por lo que se refiere a las frases, los dos usan con mayor frecuencia frases simétricas y en ocasiones asimétricas originadas por expansión de la frase producto de la adición de nuevo material. En cuanto a la línea melódica, es semejante el uso de los recursos especiales del instrumento usados en progresiones, en particular dobles cuerdas, armónicos y trinos, otro aspecto a tomar en consideración son las figuraciones rítmicas regulares hasta el rango de subdivisión de fusas, mezcladas entre binarias y ternarias con articulaciones que en ocasiones disipan la perspectiva del tiempo principal, no obstante, Wieniawski establece la diferencia al usar los pequeños silencios escritos como respiraciones fraseológicas.

TABLA 2 DATOS RELEVANTES SOBRE LEGENDA Op. 17

| <i>Legenda Op. 17</i> | |
|---------------------------|------------------------------|
| Año de creación | 1859 |
| Dedicatoria | Isabella Hampton |
| Primeras ediciones | Kistner 1861 y Girod 1863 |
| Género | Virtuosic salon compositions |
| Formato original | Violín y orquesta |
| Compás | $\frac{3}{4}$ |
| Tonalidad | Sol menor |



Universidad de Cuenca.

1.2. Análisis estilístico de la obra *Legenda Op. 17* de Henryk Wieniawski.

En función a los objetivos perseguidos, se ha escogido el análisis de categorías de Jan LaRue, el cual nos permite percibir las distintas dimensiones y perspectivas de los elementos musicales de la obra, (de Benito & Artaza Fano, 2004) lo describen como:

“Explicación de fenómenos musicales mediante la descripción, primero, y la categorización de esas descripciones, después considerando a la música como un universo de características y al estilo como una agrupación de algunas de esas características según la frecuencia con la que ocurren.”

Para el estudio de cada elemento musical de la obra a partir de diferentes perspectivas, el libro *Análisis del estilo musical* considera el uso de un esquema general de tres grandes etapas que proporciona el entendimiento y la interconexión de todos los elementos referidos al análisis del estilo.

TABLA 3 ESQUEMA DE ANÁLISIS ESTILÍSTICO. (LARUE, 2007, PÁG. 2)

| ANTECEDENTES | Marco de referencia | Observación significativa: prioridad de la selección sobre la multiplicación de evidencias | |
|--------------|--|--|---|
| OBSERVACIÓN | Tres dimensiones del análisis: GRANDES, MEDIAS Y PEQUEÑAS | 1. Fuentes de movimiento: grados de variación y frecuencia de cambio | a. Estados generales de cambio: estabilidad, actividad local, movimiento direccional. |
| | Cuatro elementos contributivos: SONIDO, ARMONÍA, MELODÍA Y RITMO (SAMeR) | | b. Tipos específicos de cambio: estructural, ornamental (secundario) |
| | El quinto elemento, «crecimiento», es el resultado de los cuatro elementos anteriores y, | 2. Fuentes generadoras de FORMAS: | a. Articulación b. Las cuatro opciones de continuación: - Recurrencia: repetición, retorno después del cambio |



Universidad de Cuenca.

| | | | |
|-------------------|---|--|--|
| | además, el que combina y mezcla. Presenta dos facetas, como contribución y resultado. | | - Desarrollo (interrelación): variación, mutación - Respuesta: (interdependencia): S: fuerte frente a piano, tutti frente a solo, etc. A: tónica frente a dominante, mayor frente a menor, etc. Me: ascenso frente a descenso, grados conjuntos frente a grados disjuntos o saltos, etc. R: estabilidad frente a actividad o dirección, proporción entre módulos (4 compases contestados por cuatro), etc. - Contraste |
| | Aspectos básicos en el análisis del estilo: tipología, movimiento, forma. | | c. Grados de control: conexión, correlación, superrelación |
| | | | d. Formas convencionales |
| EVALUACIÓN | Logro del crecimiento (movimiento, forma, control) | | |
| | Equilibrio entre unidad y variedad. | | |
| | Originalidad y riqueza de imaginación. | | |
| | Consideraciones externas: innovación, popularidad, oportunidad, etc. | | |

Habiendo revisado todos los antecedentes que corresponden al entorno histórico de la primera etapa, lo siguiente es la etapa llamada *observación*, la cual se desarrolla en torno al estado personal de captación, la esquematización de la observación depende de la dimensión de la obra, (LaRue, 2007, pág. 5) en su libro *Análisis del estilo musical* sugiere el uso de tres dimensiones generales en orden de jerarquías:



Universidad de Cuenca.

TABLA 4 DIMENSIONES GENERALES PARA ANÁLISIS ESTILÍSTICO, ORDEN JERÁRQUICO

| Tres Dimensiones Generales | |
|-----------------------------|----------------|
| Pequeñas dimensiones | Motivo |
| | Semifrase |
| | Frase |
| Dimensiones medias | Periodo |
| | Párrafo |
| | Sección |
| | Parte |
| Grandes dimensiones | Movimiento |
| | Obra |
| | Grupo de obras |

Esta observación metódica facilita el descubrimiento del énfasis que el compositor pone en ciertos elementos característicos. *Legenda Op. 17*, al ser una obra de un solo cuerpo permite ser analizada desde las pequeñas dimensiones hasta las grandes dimensiones sin contar con la sub categoría *grupo de obras*, dado que esta no pertenece a ningún grupo o ciclo grande obras. Para la descripción de la obra, se utilizará el proceso inverso al orden descrito por Jean LaRue, es decir, de grandes a pequeñas dimensiones.

Cada dimensión es analizada mediante los cuatro elementos contributivos, sonido, armonía, melodía y ritmo (SAMeR), incluyendo el quinto elemento *Crecimiento* el cual representa la combinación e interacción de los cuatro anteriores.

Universidad de Cuenca.

1.2.1. **Grandes dimensiones.**

En primer lugar, al analizar el *sonido*, este nos remite a observar la instrumentación del total de la obra, la cual es de configuración de orquesta a dos⁵ y se caracteriza por el manejo del acompañamiento orquestal en dos grupos, generalmente las cuerdas para las secciones de *piano*, a lo que se suman los vientos y percusión para conseguir clímax dinámicos: *crescendos* y *fortes*. El momento más importante de la obra por lo que se refiere a la dinámica se encuentra en la sección del compás 140 al 144 (Ilustración 1), la cual se desarrolla en un crescendo paulatino a través de los 24



⁵ (Latham, 2008, pág. 1132) y (Serrano Luque, 2012) consideran el surgimiento de la orquesta de *configuración a dos* a finales del siglo XVIII, como forma de establecer los instrumentos que hoy formarían parte de la orquesta sinfónica moderna. Orquesta a dos conformada por: grupo de cuerdas dividido en dos secciones de violines, violas, violonchelos y contrabajos, dos flautas traversas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, dos cornos y dos timbales.



Universidad de Cuenca.

compases previos (a partir del C. 116), llegando a consolidarse como un gran punto de referencia de dinámica a nivel total de la obra.

ILUSTRACIÓN 1 *GRANDES DIMENSIONES-CLÍMAX DINÁMICO. C. 140-144*



Universidad de Cuenca.

El manejo de la *armonía* está dividido en tres grandes secciones, la primera en el *andante* donde la tonalidad principal es Sol menor modulando de forma transitoria a su relativa mayor Si bemol Mayor (C. 1-67), la segunda sección de importancia armónica es el *Allegro moderato* ubicada en Sol Mayor con pasos a Sol menor y Si bemol mayor (C. 68- 147) y por último el regreso al tempo *andante* en sol menor (C. 148- 191).



GRÁFICO 1 GRANDES DIMENSIONES-MANEJO DE ARMONÍA

Por lo que se refiere al elemento *melódico*, encontramos melodías cuyas células motílicas se encuentran enlazadas y dirigidas a partir del tercer tiempo hacia el primero y segundo de cada compás, mostrando un carácter anacrúsico que domina la obra. De la misma forma se puede manifestar que, las frases siempre plantean dirección melódica ascendente al empezar y descendente para finalizar, sin exceder hacia notas sobre agudas, habiendo equilibrio entre ellas al ser frases simétricas de 8 compases (Ilustración 2).



ILUSTRACIÓN 2 GRANDES DIMENSIONES- MELODÍA – EJEMPLO DE FRASE SIMÉTRICA DE 8 COMPASES

Al observar el *ritmo*, podemos señalar la concordancia de selección métrica entre compases y tempos, en este caso la obra está distribuida en cuatro partes; compás de 3/4 en tempo Andante, de 2/2 o compás partido en Allegro moderato, compás de 4/4 en moderato maestoso y regreso al tempo primo con el compás de 3/4.



GRÁFICO 2 PARTES DE LEGENDA OP. 17 DIVIDIDAS POR SELECCIÓN MÉTRICA Y DE TEMPO

Los estratos rítmicos del acompañamiento durante toda la obra poseen una textura regular, dotados de figuraciones en concordancia con la melodía principal. En la sección del allegro moderato, el acompañamiento es diferenciable de la melodía principal por su fragmentación en las figuraciones, lo que ayuda al desplazamiento de la melodía (Ilustración 3).



ILUSTRACIÓN 3 GRANDES DIMENSIONES-ESTRATO RÍTMICO DESTACADO-ALLEGRO MODERATO-ACOMPANIAMIENTO CUERDAS

Para concluir los rasgos característicos de las grandes dimensiones, al ser el *crecimiento* el resultado de los cuatro elementos antes analizados, nos permitimos observar que, si bien tonalmente la obra tiene tres partes y métricamente cuatro, desde el punto de vista estructural estas partes no son independientes y conforman tres secciones principales; por lo que, *Legenda Op. 17* posee una forma ternaria



Universidad de Cuenca.

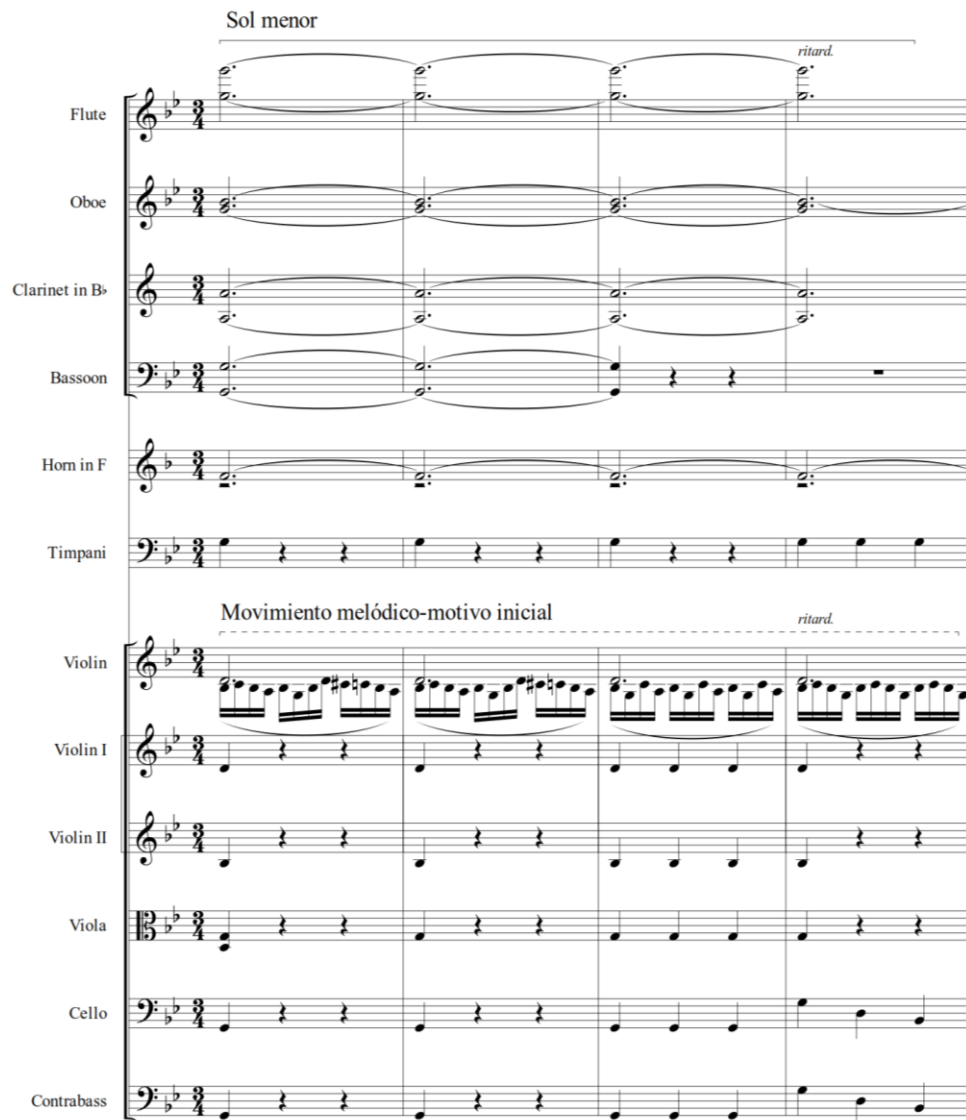
simple asimétrica -forma muy utilizada entre el siglo XVII-XVIII y en piezas románticas breves (Lorenzo de Reizábal & Lorenzo de Reizábal, 2004, pág. 235)- debido al contraste existente entre las tres secciones principales, caracterizadas por cambios de tonalidad y métrica. Para el manejo objetivo del análisis, en lo posterior llamaremos a las tres secciones: *alfa*, *beta* y *alfa prima*.

1.2.2. Dimensiones medias.

El sonido en estas dimensiones está caracterizado por el efecto sonoro que produce la orquestación al transitar de sección a sección. Considerando a la obra estructuralmente como una forma ternaria, tendremos dos transiciones importantes:

a) Transición alfa-beta: ubicada cuatro compases antecedentes al Allegro moderato o sección beta (Ilustración 4); la orquesta se encuentra en un estado de pedal en un matiz de piano bajo el acorde de sol menor, mientras que el único movimiento melódico es el del violín solista con un motivo ya presentado al inicio de la sección alfa. Según (Lorenzo de Reizábal & Lorenzo de Reizábal, 2004, pág. 248), este fragmento se considera como puente al mantener su desarrollo sin modulaciones, con la única función de servir de transición con motivos rítmico-melódicos tomados del material introductorio.

Sol menor



Movimiento melódico-motivo inicial

ILUSTRACIÓN 4 DIMENSIONES MEDIAS-PUENTE ALFA-BETA, MOVIMIENTO MELÓDICO

b) Transición beta-alfa prima: la podemos encontrar ocho compases antes de finalizar la sección beta, incluyendo el Moderato maestoso; igualmente, considerada como puente (Ilustración 5). Es diferenciable por el tema del violín solo, el cual es únicamente presentado en esta sección, y está caracterizado por el uso del VI grado de la tonalidad de Sol Mayor -acorde de mi bemol séptima, considerando al do

Universidad de Cuenca.

sostenido como enarmónico para formar la séptima (Ilustración 6)- el cual es utilizado como grado modulante para regresar a la relativa directa menor en la nueva sección.

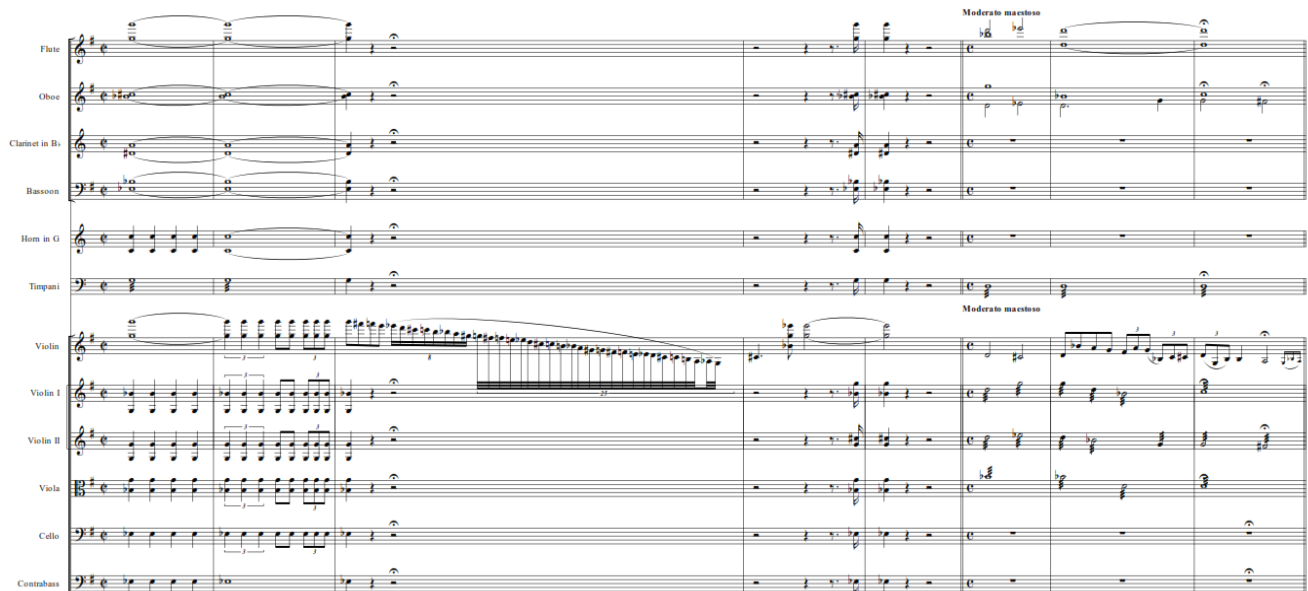


ILUSTRACIÓN 5 *DIMENSIONES MEDIAS-PUENTE FINAL DE SECCIÓN BETA*

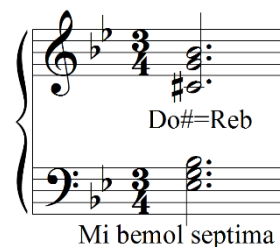


ILUSTRACIÓN 6 *DIMENSIONES MEDIAS-ACORDE MI BEMOL SÉPTIMA- DO SOSTENIDO ENARMÓNICO*

Al observar la armonía desde el punto de vista de las medianas dimensiones, podemos percibir que dentro de cada una de las secciones existen modulaciones transitorias que generan color dentro de la composición, así como otras que causan tensión. Son consideradas modulaciones coloristas (Ilustración 7) las que tienen una separación de un intervalo de tercera menor o mayor entre sus fundamentales o, las que son dirigidas hacia un acorde que funciona de reposo y además, posee movimientos cercanos entre los intervalos internos de los dos acordes partícipes de la modulación; mientras que serán vistos como acordes de tensión (Ilustración 8) los

Universidad de Cuenca.

que, al ser conducidos hacia otros acordes, no causen reposo sino incrementen la disonancia entre los intervallos que se generan entre los acordes modulantes.

| Modulaciones coloristas | | |
|---|--|--|
| Sección alfa | Sección beta | Sección alfa prima |
| <p>C. 13-14</p>  <p>Sol m Sib M SibM MibM</p> | <p>C. 80-81</p>  <p>Sol M Mi m</p> | <p>C. 150-151-152</p>  <p>Sol m Re M V de Sol M</p> |
| <p>C. 45-46</p>  <p>Sol m Sib M SibM MibM</p> | <p>C. 85-86</p>  <p>Sol M Mi m</p> | <p>C. 153-154-155</p>  <p>Sol M - Re M IV de Sol m V Sol m</p> |
| <p>C. 67-68</p>  <p>Sol m Sol M</p> | <p>C. 96-97</p>  <p>Sol M Sol m</p> | <p>C. 162-163</p>  <p>Do 7 (dom)9 SibM V de Fa Fa7 V de SibM</p> |

Universidad de Cuenca.


| | | |
|--|---|--|
| |  <p>C. 113-114</p> | |
|--|---|--|

ILUSTRACIÓN 7 *DIMENSIONES MEDIAS-ARMONÍA -MODULACIONES COLORISTAS ALFA, BETA Y ALFA PRIMA*

| Modulaciones de tensión | | |
|---|--|---|
| Sección alfa | Sección beta | Sección alfa prima |
| <p>C. 23-24</p>  | <p>C. 133-134</p>  | <p>C. 170-171</p>  |
| <p>C. 30-33</p>  | <p>C. 144-145</p>  | <p>C. 177-180</p>  |
| <p>C. 53-54</p>  | | |

ILUSTRACIÓN 8 *DIMENSIONES MEDIAS-ARMONÍA-MODULACIONES DE TENSIÓN ALFA, BETA Y ALFA PRIMA*

A lo largo de la composición podemos observar dos diferentes tratamientos de la melodía. En las secciones alfa y alfa prima, las melodías son de tipo vocal por no contener saltos interválicos grandes y manejar sus alturas dentro de los límites en los que la voz humana podría moverse sin dificultad (Ilustración 9); mientras que en la sección beta las melodías se tornan de tipo instrumental, a pesar de que la melodía

Universidad de Cuenca.

se mueva dentro del mismo rango de alturas, el violín solista ejecuta la sección en *dobles cuerdas*⁶, capacidad exclusiva de los instrumentos de cuerda frotada (Ilustración 10).



ILUSTRACIÓN 9 *MEDIANAS DIMENSIONES-MELODÍAS DE TIPO VOCAL*




ILUSTRACIÓN 10 *MEDIANAS DIMENSIONES-MELODÍAS DE TIPO INSTRUMENTAL*

Por lo que se refiere al ritmo, nos remitimos a observar las superficies rítmicas que contribuyen al contraste temático, es decir, aquellas que con su consistencia contribuyan al movimiento o fluidez y realce del tema principal. De esta forma, podemos observar tres momentos importantes en el total de la obra, los cuales son de carácter anacrúsico:

a) Dentro de la sección alfa, en una frase de ocho compases (C. 48-55), se percibe el acompañamiento de las cuerdas con corcheas en contratiempo apoyando solo el tercer tiempo de cada compás; el mismo acompañamiento aparece en la sección alfa prima (C. 163-167), en esta ocasión durante una semifrase de cuatro compases (Ilustración 11).

⁶ Doble cuerda: "En los instrumentos de cuerda, frotar dos cuerdas simultáneamente para producir intervalos o acordes. A pesar del uso de la palabra inglesa *stopping (pisar las cuerdas), una o las dos cuerdas pueden estar al aire." (Latham, 2008, pág. 475)

Universidad de Cuenca.




Frase en sección alfa

Semifrase en sección alfa prima

ILUSTRACIÓN 11 *MEDIANAS DIMENSIONES-SUPERFICIE RÍTMICA NOTABLE-ALFA Y ALFA PRIMA*

b) El tercer momento importante se refiere a todo el acompañamiento de cuerdas localizado en la sección beta a excepción del puente final de ocho compases antes mencionado (ver pág. 30 sonido en las dimensiones medias, Ilustración 5), este acompañamiento (Ilustración 3), al ser de carácter anacrúsico - desde el último tiempo del compás hacia el primero- es el que conduce la dirección métrica de cada célula motívica del tema principal, dando lugar al pie métrico *coriambo*⁷ (Ilustración 12).

Superficie rítmica-sección beta



Coriambo

ILUSTRACIÓN 12 *DIMENSIONES MEDIAS-COMPARACIÓN DE PIE MÉTRICO CORIAMBO CON RITMO DE ACOMPAÑAMIENTO SECCIÓN BETA*

Finalmente, el crecimiento dentro de las medianas dimensiones nos permite distinguir que, los límites entre cada sección están determinados además de los cambios de tempo, métrica y armonía, por recursos técnicos como; *ritardando*,

⁷ Coriambo: denominación de un pie métrico de cuatro sílabas, compuesta de los pies bisílabos “coreo” más “yambo”. (Mariner Bigorra, 1981)

Universidad de Cuenca.

localizado un compás antecedente a la sección beta (Ilustración 13), y por un *calderón* en el último compás entre sección beta y alfa prima (Ilustración 14), ambos liderados por el tema principal expuesto por el violín solista.



The musical score for Illustration 13 shows a transition from section beta to section alpha prime. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Timpani (Timp.), Violin (Vln.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The Flute part has a 'ritard' marking circled in blue. The Violin I part has a 'ritard' marking circled in blue. The Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass parts have a 'f' marking at the end of the section.

ILUSTRACIÓN 13 *DIMENSIONES MEDIAS-CRECIMIENTO-TRANSICIÓN ALFA Y BETA-RITARDANDO*

Moderato maestoso



Moderato maestoso

ILUSTRACIÓN 14 *DIMENSIONES MEDIAS-CRECIMIENTO-TRANSICIÓN BETA Y ALFA PRIMA-CALDERÓN*

Universidad de Cuenca.

1.2.3. Pequeñas dimensiones.

Para analizar el sonido dentro de estas dimensiones, es necesario observar los contrastes dinámicos en frases y semifrases empleados por el compositor. Al iniciar la sección alfa, se presenta un tema de ocho compases, al cual denominaremos como *frase recurrente* debido a su importante y periódica aparición a lo largo de toda la obra. Este tema es ejecutado por el fagot y delimitado por un matiz de *piano* al iniciar cada semifrase de cuatro compases y un regulador de *decrescendo* para terminar la frase (Ilustración 15), más tarde, el mismo tema será utilizado como motivo transitorio en medio de la misma sección además de ser empleado para iniciar la sección alfa prima, así pues, el violín solista utiliza una variación del mismo tema en una semifrase de cuatro compases para cerrar la sección alfa y alfa prima (Ilustración 16).



ILUSTRACIÓN 15 PEQUEÑAS DIMENSIONES-SONIDO-TEMA FAGOT, DELIMITACIÓN DE FRASE CON DINÁMICA

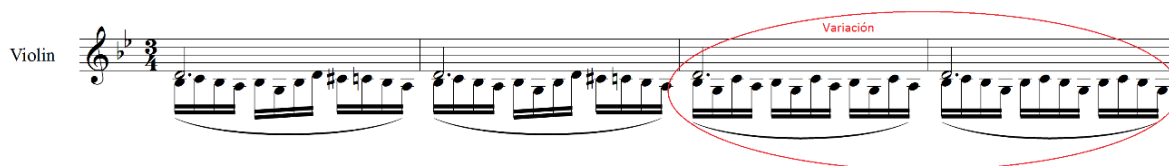


ILUSTRACIÓN 16 PEQUEÑAS DIMENSIONES-SONIDO-VARIACIÓN DE TEMA EN VIOLÍN-SEMIFRASE DE CUATRO COMPASES

En la sección alfa y alfa prima, las frases están compuestas por ocho compases. En ocasiones, al inicio de la frase, estas se encuentran marcadas por el matiz *piano* o por el regulador de *crescendo* y al final de la frase otro regulador de *decrescendo* o una dinámica sin definir, pero precedente a un nuevo matiz para iniciar una siguiente frase (Ilustración 17, Ilustración 18). Para la respectiva descripción, se ha decidido numerar cada frase a partir de la aparición de la melodía del violín solo sin contar con la *frase recurrente*.



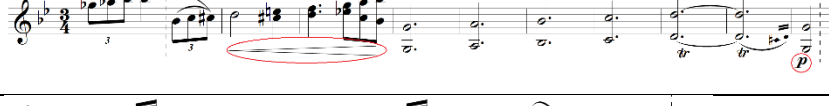



| Sección alfa: frases de violín solista marcadas por dinámicas | | |
|---|---|--|
| No. de frase | Dinámica inicial- dinámica final | Representación gráfica de cada frase |
| Frase 1 | <i>p</i> – (dinámica sin definir) |  |
| Frase 2 | Regulador final de semifrase |  |
| Frase 3 | <i>Crescendo-p</i> |  |
| Frase 4 | <i>f- decrescendo</i> |  |
| Frase 5 | <i>Crescendo</i> para pasar a segunda semifrase |  |
| Frase 6 | <i>Decrescendo</i> para final de frase |  |

ILUSTRACIÓN 17 SECCIÓN ALFA-FRASES MARCADAS POR DINÁMICAS

| Sección alfa- prima: frases de violín solista marcadas por dinámicas | | |
|--|---|--|
| No. de frase | Dinámica inicial- dinámica final | Representación gráfica de cada frase |
| Frase 1 | <i>p</i> – (dinámica sin definir) |  |
| Frase 2 | Regulador final de semifrase (+regulador) |  |
| Frase 3 | <i>Crescendo-p</i> |  |

Universidad de Cuenca.

| | | |
|------------------------------|--|--|
| Frase 4 | Frase ternaria: <i>pp</i> , <i>ppp</i> , <i>ppp</i> final de ultima semifrase |  |
|------------------------------|--|--|

ILUSTRACIÓN 18 SECCIÓN ALFA PRIMA-FRASES DE VIOLÍN SOLISTA MARCADAS POR DINÁMICAS

Por lo que se refiere a la sección beta, la dinámica es destacada por los instrumentos que se suman al acompañamiento de la línea de la voz principal en cada inicio de frase, siendo cada frase de ocho compases y *piano* el matiz en el que se incorporan los instrumentos. Por ejemplo, la primera frase inicia el violín solista en el matiz *piano* acompañado de las cuerdas, dos frases después se incorporan fagot con corno, y tres frases después entran oboe junto con clarinete (Gráfico 3).

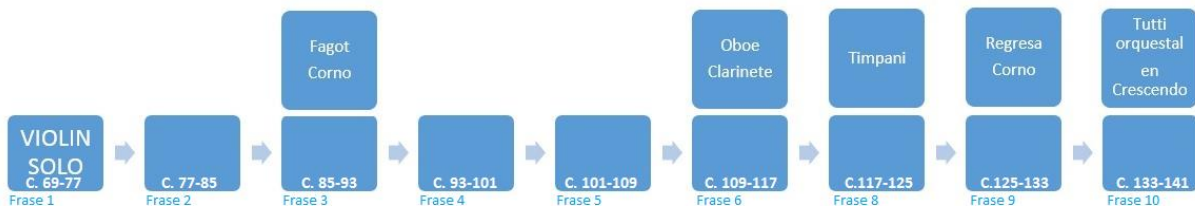


GRÁFICO 3 PEQUEÑAS DIMENSIONES-DINÁMICA SECCIÓN BETA-DIAGRAMA DE ENTRADAS DE LOS INSTRUMENTOS POR FRASES

En cuanto a la armonía, nos permitimos observar la textura temática que contienen las frases de cada sección, considerando los tipos de texturas según (Gauldin, 2009, pág. 75) en *La práctica armónica en la música tonal* a los siguientes:

1. Monofónica: una sola línea melódica
2. Homofónica: varias voces, una melodía principal:
 - a. Acórdica u homorrítmica: todas las voces se mueven conjuntamente,
 - b. Melodía y acompañamiento: melodía principal con acordes de apoyo.
3. Contrapuntística (polifónica): combinación de varias líneas melódicas.

Universidad de Cuenca.

En la sección alfa y alfa prima, podemos percibir que los tipos de textura varían entre contrapuntística, acórdica y melodía con acompañamiento. El *tema recurrente*, tanto en la sección alfa como en la sección alfa prima tiene textura polifónica (Ilustración 19); mientras que la variación del mismo cuando es presentado por el violín posee textura homofónica de melodía con acompañamiento (Ilustración 20).



ILUSTRACIÓN 19 PEQUEÑAS DIMENSIONES-ARMONÍA-TEMA RECURRENTE-TEXTURA POLIFÓNICA

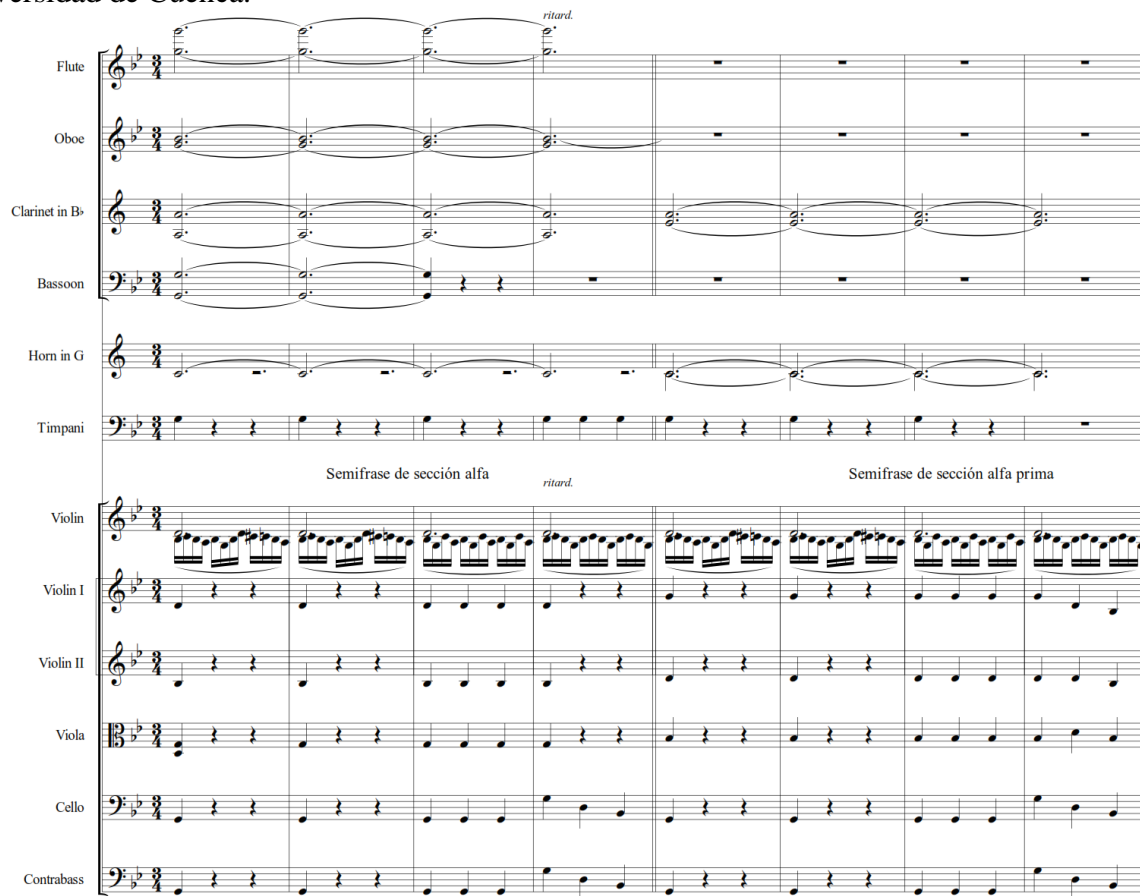


ILUSTRACIÓN 20 *PEQUEÑAS DIMENSIONES-ARMONÍA, TEXTURA HOMOFÓNICA DE MELODÍA CON ACOMPAÑAMIENTO-TEMA RECURRENTE EN VIOLÍN-SECCIÓN ALFA Y ALFA PRIMA*

La primera frase del violín solista en ambas secciones (alfa y alfa prima) y cuarta frase de la sección alfa, tiene la característica de variar entre textura acórdica y polifónica con la continuidad de 3-1, es decir, tres compases son acórdicos, después uno polifónica y de esa manera hasta terminar la frase (Ilustración 21).



Violin

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

ACÓRDICA POLIFÓNICA ACÓRDICA POLIFÓNICA

ILUSTRACIÓN 21 *PEQUEÑAS DIMENSIONES-ARMONÍA, TEXTURA ACÓRDICA Y POLIFÓNICA- PRIMERA FRASE DE VIOLÍN SECCIÓN ALFA Y ALFA PRIMA*

La segunda y tercera frase del violín solista en la sección alfa y alfa prima poseen distribución de textura asimétrica, así:

a. La segunda frase, durante tres compases, se construye de textura homofónica de melodía y acompañamiento, mientras que los cinco compases restantes son formados con textura polifónica (Ilustración 22).



Bassoon

Violin

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

Homofónica: acompañamiento Polifónica

ILUSTRACIÓN 22 *PEQUEÑAS DIMENSIONES-ARMONÍA, TEXTURA HOMOFÓNICA ACOMPAÑAMIENTO Y POLIFÓNICA- SEGUNDA FRASE DE VIOLÍN SECCIÓN ALFA Y ALFA PRIMA*

Universidad de Cuenca.

b. En la tercera frase predomina la textura homofónica, los primeros dos compases son de textura acórdica y los seis compases continuos de acompañamiento a la melodía (Ilustración 23).



The musical score for Illustration 23 is written for a symphony orchestra in 3/4 time. It features a variety of instruments: Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon, Horn in G, Timpani, Violin, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The score is divided into two sections: 'Homofónica: acórdica' (Homophonic: chordal) and 'Homofónica: acompañamiento' (Homophonic: accompaniment). The first section consists of two measures of chordal texture, followed by six measures of accompaniment texture. The second section continues the accompaniment texture for six measures. The score is marked with a 3/4 time signature and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

ILUSTRACIÓN 23 *PEQUEÑAS DIMENSIONES -ARMONÍA, TEXTURA HOMOFÓNICA: ACÓRDICA Y ACOMPAÑAMIENTO- TERCERA FRASE DE VIOLÍN SECCIÓN ALFA Y ALFA PRIMA*

La quinta y sexta frase únicamente existentes en la sección alfa, poseen textura homofónica de acompañamiento siempre con apoyo rítmico anacrúsico (Ilustración 24, Ilustración 25).

Universidad de Cuenca.



Textura homofónica: melodía y acompañamiento

ILUSTRACIÓN 24 *PEQUEÑAS DIMENSIONES -ARMONÍA, TEXTURA HOMOFÓNICA: MELODÍA Y ACOMPAÑAMIENTO- QUINTA FRASE DE VIOLÍN SECCIÓN ALFA*



ILUSTRACIÓN 25 PEQUEÑAS DIMENSIONES -ARMONÍA, TEXTURA HOMOFÓNICA: MELODÍA Y ACOMPAÑAMIENTO- SEXTA FRASE DE VIOLÍN SECCIÓN ALFA

La sección beta a excepción del puente final posee netamente una textura homofónica, por un lado, considerada como acórdica u homorrítmica al ser todas las voces las que forman un unísono rítmico a excepción de la melodía principal (Ilustración 3), también puede ser apreciada como textura de acompañamiento. El



Universidad de Cuenca.

punto final perteneciente a la sección beta, está constituido por textura monofónica debido a que contiene una cadencia única del violín solista y textura homofónica de acompañamiento para finalizar el puente en el tempo de allegro maestoso (Ilustración 5).

En las pequeñas dimensiones, el análisis melódico solicita la observación de los tipos de movimientos melódicos que predominan a lo largo de la composición.

El *tema recurrente* presente en el inicio de la sección alfa, alfa prima e intermedio de la sección alfa, al tener un predominio de intervalos conjuntos, posee un perfil melódico denominado *perfil ondulado*, llamado así por (Lorenzo de Reizábal & Lorenzo de Reizábal, 2004, pág. 16) en *Análisis Musical*.

Las melodías contenidas en las frases de la sección alfa y alfa prima poseen en general un perfil melódico *heterogéneo o mixto*, debido a la alternancia entre grados conjuntos y disjuntos, este perfil permite enfatizar los puntos culminantes e inflexiones, lo cual proporciona ciertos puntos de reposo que delimita las frases y semifrases.

La sección beta se caracteriza por ser un perfil quebrado debido al predominio de intervalos disjuntos en la melodía principal, característica propia en composiciones del siglo XIX y XX. (Lorenzo de Reizábal & Lorenzo de Reizábal, 2004, pág. 16 y 17)

La observación del ritmo en estas dimensiones será por medio del flujo rítmico que se genera en el tratamiento motivico; en consecuencia, en la sección alfa y alfa prima es notable la interacción entre el violín solista y material de acompañamiento, mediante la conservación del pulso rítmico con el uso constante de corcheas o semicorcheas, lo que proporciona una sensación de estabilidad y equilibrio a lo largo de las dos secciones. La situación es distinta en la sección beta, pues la responsabilidad del flujo y la constancia rítmica se halla en el material de acompañamiento, cuyo material motivico principal está dado por el pie ritmo coriambo como se puede observar en la Ilustración 12 *Dimensiones medias-comparación de pie métrico coriambo con ritmo de acompañamiento sección beta*.



Universidad de Cuenca.

Para concluir, las pequeñas dimensiones son la recopilación de todas las herramientas esenciales de las cuales se abastece el intérprete para el estudio y proceso óptimo de construcción de la obra. Al valernos de la textura temática (armonía) y el flujo rítmico en una forma vertical, junto con los diferentes contrastes dinámicos y las inflexiones melódicas en una dirección horizontal; se puede conseguir una idea global y sólida que nos otorgue la capacidad de discernir entre la calidad de sonido que sabemos producir y el tipo de sonido que solicita el compositor en su obra.



Capítulo 2

1. Comparación de la interpretación de David Óistray, Yehudi Menuhin y Anne-Sophie Mutter; de la obra *Legenda Op. 17* en base al análisis estilístico

1.1. Sobre los intérpretes.

1.1.1. *David Óistray (1908-1974) – Unión Soviética.*

Ejecutor de violín, viola y director de orquesta. Entre 1930 y 1937 ganó varios premios en concursos, durante la guerra tocó para Leningrado, en fábricas, hospitales y como celebración de la paz en 1945 ejecutó el concierto doble de Bach junto a Yehudi Menuhin. Varias obras han sido dedicadas a David Óistray, de compositores como Prokofief, Shostakovich, Khachaturian, Rakov, Vainberg.

(Silvela, 2003, pág. 329) Describe a Óistray como un instrumentista decidido y valiente en cuanto al dominio en la técnica de arco y mano izquierda, por lo que conseguía sonido amplio y cálido a pesar de la enérgica fuerza con que tocaba.

1.1.2. *Yehudi Menuhin (1916-1999) – Estados Unidos.*

Violista, violinista y director americano de origen ruso. Reconocido por ser gestor e impulsador de grandes proyectos musicales, sus profesores fueron Persinger⁸, Enescu, Adolf Busch. Se le han dedicado varias obras como la sonata para violín solo de Bartok, el dúo para dos violines de Milhaud y el trío de Alexander Goehr.

Por lo que se refiere a la ejecución de Yehudi (Silvela, 2003, pág. 331) remarca dos etapas de su desarrollo violinístico, antes y después de la guerra, en sus palabras describe la primera fase de la siguiente forma:

“Las principales características de Menuhin antes de la Gran Guerra fueron su dominio técnico del diapasón, su profunda compresión de las obras que tocaba y la expresión de un auténtico sentimiento a través de sus sonidos remarcablemente bellos y precisos.”

⁸ Alumno de Ysaye y Thibaud, Persinger resulta alumno descendiente directo de Massart (Silvela, 2003, pág. 331).



Universidad de Cuenca.

De la misma forma, menciona que posterior a la guerra “Su interpretación se resintió, tanto en la técnica como en la fiabilidad.”

Al hablar de su interpretación posterior a la etapa de guerra, (Silvela, 2003, pág. 333) hace hincapié en la falta de atractivo en su interpretación, así como el timbre recargado al ejecutar notas agudas. No obstante, en el sitio Leiter's Blues, (LEITER, 2011) menciona la transición de la guerra vivida por Yehudi de esta forma “Finalizada la guerra, Menuhin prosiguió con la labor de mejorar su técnica personal con el instrumento al tiempo que añadía la música de Bartok a su ya extenso repertorio. [...]”, lo que demuestra que, no se trata de un declinar de la técnica, sino más bien una cuestión de percepción.

1.1.3. Anne-Sophie Mutter (1963) – Alemania.

Reconocida violista alemana, ganadora de numerosos premios y reconocimientos. Fue alumna de Erna Honigberger y Aida Stucki, ambas alumnas de Carl Flesch⁹ y a su vez descendientes de la técnica de vibrato moderno de Massart. Entre las obras que le han sido dedicadas, podemos citar el concierto con orquesta de cámara de Moret; partita para violín y orquesta de Lutoslawski; “Aftersong” de Courrier; Sonata para violín Op. 2 y “Metamorphosen” concierto para violín y orquesta de Penderecki; “Time chant” música para violín y orquesta, y, “Panthom und Escapade” fantasía para violín y orquesta.

Por lo que se refiere a su estilo interpretativo, (Silvela, 2003, pág. 358) califica al sonido de Anne-Sophie como puro y dulce, al punto de establecer una similitud entre su belleza física y el sonido cautivador además de original que produce la intérprete al ejecutar una pieza.

⁹ Carl Flesch fue discípulo de Martin Marsick, quien a su vez fue alumno de Lambert Massart. Considerado por (Silvela, 2003, pág. 292) como el eslabón entre Massart y los violinistas del siglo XX de quienes fue maestro.



Universidad de Cuenca.

1.2. Comparación entre David Óistráj, Yehudi Menuhin y Anne-Sophie Mutter.

1.2.1. David Óistráj.

Para el análisis de la ejecución del presente intérprete no se han encontrado grabaciones en audio o video con acompañamiento de orquesta, por lo que, la grabación de la cual se ha dispuesto es en formato de audio realizada con el pianista Vladimir Yampolsky.

A pesar de que la partitura no esté marcada por minuciosos detalles de *dinámica*, la interpretación de David Óistráj está enriquecida de sutiles matices internos delimitando el *punto culminante*¹⁰ y perfil melódico de cada frase, ejecutados gracias a la manipulación del vibrato y la velocidad con que se maneja el arco para lograr un sonido amplio, oscuro y cálido.

Estableciendo una comparación entre la ejecución de las zonas de *piano* y las de *forte*, se puede enfatizar la diferencia entre la amplitud y velocidad de las oscilaciones del vibrato; siendo estos mecanismos técnicos de mayor uso en el *forte* que en el *piano*. La misma proporción puede establecerse en el caso de la mano derecha con el arco, de esta forma resulta mayor el peso y velocidad para las zonas de *forte* que para las zonas de *piano*, esto puede notarse en la manera en que el intérprete articula con el arco notas que originalmente están ligadas pero que están establecidas con mayor énfasis, ya sea por una indicación en la partitura o por orientación de las tensiones armónicas existentes en la composición.

La interacción con el ritmo del acompañamiento es evidentemente diferente en las secciones alfa y alfa prima que en la sección beta. En las primeras la comunicación violín solista y orquesta es recíproca, es decir, colaborar para preservar el pulso y el continuo avance de la obra; mientras que en beta el acompañamiento sirve como un transporte para que el tempo y las frases fluyan.

¹⁰ (Lorenzo de Reizábal & Lorenzo de Reizábal, 2004, pág. 18) definen el *punto culminante melódico* como el sonido más agudo de la melodía y generalmente abordado en una única ocasión en el transcurso de la misma.



Universidad de Cuenca.

David Oistrach atribuye a su interpretación *rubatos* expresivos para ejecutar las notas pequeñas, como por ejemplo al iniciar una frase o en la imbricación entre dos ideas musicales y en la resolución de una secuencia armónica. La frase final de la obra es tomada como un tema especial, con diferente tempo y rubato acorde con el movimiento interválico de cada arpeggio del pasaje.

1.2.2. Yehudi Menuhin.

En el caso de este intérprete, se ha conseguido la grabación en formato de audio y con acompañamiento de orquesta, Philharmonia Orchestra y dirigido por Sir John Michael Pritchard¹¹.

Lo más notable de la ejecución de *Legenda Op. 17* por parte de Yehudi Menuhin, es la calidad de sonido que se emplea en general a lo largo de toda la composición. Puede percibirse que el sonido es amplio pero concentrado; esta característica sonora quizá esté adscrita a que el arco no viaja a grandes velocidades, y la mano izquierda dota a la composición con un vibrato de oscilaciones concentradas, ya sean grandes o pequeñas dependiendo la sección en que se encuentre, lo que denota agilidad de la destreza por parte de la mano izquierda del intérprete.

Así pues, las modulaciones coloristas y de tensión plasmadas en la obra, resultan ser interpretadas por muchos ejecutantes como un modo de concesión por parte del compositor, es decir, el privilegio de usar rubatos o expandir el empleo de mecanismos técnicos que ayuden a enfatizar estas modulaciones. Menuhin por su parte, no excede los límites al emplear recursos técnicos e interpretativos; el vibrato no sobrepasa las oscilaciones regulares, el arco viaja a diferente velocidad (pero no excesiva) en zonas de *forte*, casi no usa el rubato como recurso expresivo (todas las figuraciones pequeñas e inicios de frase son directos) y emplea un tempo estable a lo largo de toda la obra, incluso en la sección beta, donde el material rítmico de acompañamiento solicita mayor movimiento y fluidez.

¹¹ Forma parte del Disco "Menuhim Legend" con la interpretación de variadas obras de grandes compositores (Menuhim, 2000)



Universidad de Cuenca.

1.2.3. Anne Sophie Mutter.

El formato de grabación encontrado para analizar la interpretación de Anne Sophie Mutter es de audio, este fue realizado con la Orquesta Filarmónica de Viena con la dirección de Herbert von Karajan.

De los tres intérpretes, Anne Sophie Mutter es quien más hace uso de la manipulación del sonido y tempo. El vibrato parece ser una herramienta esencial para el tratamiento de secciones de énfasis melódico; resalta en forma más evidente los puntos culminantes de cada frase, la retención de tempo lo hace por medio de la articulación de las notas con el arco y la disminución en la velocidad de las oscilaciones del vibrato. Pese a la similitud de las secciones alfa y alfa prima, los comienzos de frases son ejecutados de forma más evidentes; en la sección alfa, la polifonía existente entre violín solista y acompañamiento es más destacada por los matices internos que realiza el violín.

El tempo en las secciones de *andante* es más lento que en las ejecuciones de los anteriores intérpretes, y de la misma forma, en el *allegro moderato* el tempo es más rápido; esto se debe a que usa el apoyo del acompañamiento, no en una sola dirección, siempre dibujando el perfil melódico de las frases constituidas en el violín.

La transición entre beta y alfa prima es tomada como una transición de gran importancia; el sonido en el moderato maestoso es redondo y pesado, evidentemente ejecutado en la cuerda sol, preciso para realzar que en este fragmento se ha regresado a la tonalidad de sol menor para comenzar la sección alfa prima.

2. Recomendaciones interpretativas

Es paradójico que, David Óistray, el único de los tres intérpretes que es descendiente de maestros de técnica ortodoxa o romántica, sea el que resulta ser más arriesgado al momento de interpretar la obra, como por citar unos ejemplos en la elección de tempos y en el sonido utilizado a lo largo de la composición. El caso de Yehudi Menuhin también es excepcional pues su interpretación es conservadora, por lo que se refiere al sonido homogéneo a lo largo de la obra, el sonido no se excede en ningún caso, no se abre mucho pero tampoco es completamente cerrado o seco,



Universidad de Cuenca.

los vibratos si son expresivos pero pequeños y jamás llegan a colmarse en ninguna frase o sección. Finalmente, la interpretación de Anne-Sophie Mutter es el ejemplo que se podría preferir, no al sentido estricto de su ejecución, o los mecanismos expresivos que usa para resaltar los elementos característicos y evidentes de la obra, sino por la visión sobria que tiene al ejecutar la obra, pero sin dejar de lado la determinación al proponer cambios radicales de sonido en las partes que la obra solicita evidenciar pasajes representativos, es la mezcla perfecta entre disciplina y determinación.



Conclusiones

Resulta sorprendente la manera en que el abordaje-estudio de una composición solicita fragmentar y conocer detalladamente cada partícula de una obra, mientras que la interpretación exige la interiorización a cabalidad de la misma. Al parecer, la clave de una apreciada interpretación está cuando el ejecutante logra trascender la línea de la desintegración a la incorporación de todos los elementos musicales, históricos y criterios sonoros adecuados para la obra en cuestión.

De esta forma, en la búsqueda por develar los objetivos del presente trabajo, se ha conseguido en primer lugar, un constructivo paso por los linderos técnico-históricos de lo que representa la obra *Legenda Op. 17* de Henryk Wieniawski. Por lo que se refiere a la vida del compositor y el contexto musical que lo rodea, podemos reflejar a través de la obra; el despertar de las emociones y la aún destacada lucha por la liberación del criterio de ejecución (interpretes románticos y modernos). El estilo sonoro que se adscribe al mismo es amplio y expresivo; debido al popular uso de los espacios dedicados a las *virtuosic salon composition*, aplicación del vibrato proveniente de Massart y, la manipulación ejecutoria de modulaciones coloristas y de tensión para realzar el juego interpretativo. Los elementos musicales que componen la obra *Legenda Op. 17* son ricos en sutilezas, elementos básicos utilizados por la música desde el siglo XVIII, pero empleados en forma perspicaz por el compositor.

Los componentes de la música han sido, son y serán siempre los mismos, la remarcada diferencia se halla en la finura de cada compositor-intérprete por mezclarlos de diferente forma.

Siguiendo el camino minucioso del análisis de *Legenda Op. 17*, abordamos el tema del análisis comparativo. El concepto de comparación dentro del contexto del presente trabajo está desarrollado en torno al plano interpretativo y sonoro. Los violinistas inicialmente escogidos por su ubicación geográfica y cronología demuestran diferencias en su interpretación no por su lugar de origen, sino por el periodo musical en el que se han desenvuelto; de esta manera es evidente demostrar que, a medida que ha pasado el tiempo desde David Óistray (1908-1974), cruzando por Yehudi



Universidad de Cuenca.

Menuhin (1916-1999), hasta Anne-Sophie Mutter (1963), la influencia de los rasgos más representativos de la técnica moderna inicialmente de similar importancia que la romántica, han ido prevaleciendo hasta finalmente fusionarse y obtener de esta manera las siguientes características en los intérpretes analizados:

- A) De parte de la técnica de los románticos u ortodoxos:
 - a) Manipulación del sonido a través del arco,
 - b) obstinación por la correcta afinación.
- B) En cambio, por parte de los modernos:
 - a) Vibrato constante, formando parte de la técnica de la mano izquierda,
 - b) Alcance sonoro por medio de las oscilaciones otorgadas por el vibrato,

Como parte del consenso de los modernos, pero como fusión de las dos escuelas, nos permitimos volver a mencionar las palabras de Massart al decir que “Un violinista no debe deslumbrar al oyente con su técnica, sino que debe emocionarle; una lágrima, una sonrisa, son mejores que el asombro” (Silvela, 2003, pág. 210 y 234)

Para concluir, al atravesar todo este arduo camino del análisis de *Legenda Op. 17*, es recomendable tomar en cuenta ciertos criterios para su interpretación. Mantener la delicadeza del sonido siguiendo las líneas melódicas de tipo vocal, mediante un vibrato constante, amplio y calmado. Aprovechar los silencios existentes no como espacios muertos de tiempo sino como inflexiones para conectar frases o secciones. Explotar la riqueza del efecto sonoro de la ejecución de pasajes en la cuerda sol y continuar con el sonido tenue (*piano*) mediante el uso de una misma cuerda. Generar espacios de reposo y respiración cuando sea necesario en medio de motivos, semifrases, frases o periodos por medio de la aceleración o desaceleración tanto del vibrato como el arco. Producir mayor efecto en modulaciones de tensión a partir de la disminución sonora de las notas que preceden las modulaciones a destacar.



Universidad de Cuenca.

Bibliografía

Pilatowicz, M. (2004). *Polish Music Center*. Obtenido de HENRYK WIENIAWSKI list of works: <http://pmc.usc.edu/composer/wieniawski.html>

Auer, L. (1921). *Violin playing as I teach it*. New York: Frederic A. stokes company.

Barenboim, D. (2008). *El sonido es vida. El poder de la música*. Bogotá, Colombia: GRUPO EDITORIAL NORMA.

Chylińska, M. (2009). *Henryk Wieniawski Musical Society of Poznan*. Obtenido de Wieniawski—the last virtuoso of the violin: Wieniawski—the last virtuoso of the violin

de Benito, L. Á., & Artaza Fano, J. (2004). *Guía práctica para la aplicación metodológica del análisis musical*. (A. Narejos Bernabéu, & J. J. Hernández Rodríguez, Edits.) Master Ediciones.

Fargas y Soler, D. (1852). *Diccionario de Música*. Barcelona: Imprenta de Joaquín Verdaguer. Obtenido de <https://books.google.com.ec/books?id=bvHxGsePg9sC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>

Fernández de Larrinoa, R. (2012). *Historia de la Música*. Obtenido de ESPLENDOR Y DECLIVE DEL VIOLÍN ROMÁNTICO: <https://bustena.wordpress.com/2012/12/26/esplendor-declive-violin-romantico/>

Fletcher, H., & Sanders, L. (1967). Quality of Violin Vibrato Tones. *Journal of the Acoustical Society of America*.

Furtwängler, W. (2011). *Conversaciones sobre música*. (J. Fontcuberta, Trad.) Barcelona: ACANTILADO.

Gauldin, R. (2009). *La práctica armónica en la música tonal*. Ediciones AKAL. Obtenido de https://books.google.com.ec/books?id=Kyeq_AsM7a0C&pg=PA72&dq=tipos+de+text



Universidad de Cuenca.

ura+armonica&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwitlJbt6JfRAhUDOCYKHfUqDjwQ6AEIGTAA#v=onepage&q=tipos%20de%20textura%20armonica&f=false

Grabkowski, E. (2005). *Henryk Wieneawski Music Society in Poznan*. Obtenido de http://www.wieniawski.com/life_and_creation.html

Jazdon, A. (2009). *Henryk Wieniawski Musical Society in Poznań*. Obtenido de List of Works: http://www.wieniawski.com/list_of_works.html

Lankovsky, M. (2016). *The Russian Violin School: The Legacy of Yuri Yankelevich*. Inglaterra: Oxford University Press.

LaRue, J. (2007). *Análisis del estilo musical*. España: IDEA MUSICA.

Latham, A. (2008). *DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

LEITER. (enero de 2011). *Leiter's Blues*. Obtenido de <http://leitersblues.com/yehudi-menuhin>

Lorenzo de Reizábal, M., & Lorenzo de Reizábal, A. (2004). *Análisis musical*. Barcelona: E. M. BOILEAU, S.A.

Mariner Bigorra, S. (1981). *PRINCIPALES ESQUEMAS MÉTRICOS DE RITMO DACTÍLICO*. Madrid.

Menuhim, Y. (2000). *Menuhim Legend* [Grabado por S. J. Pritchard].

Petrucci Music Library. (2016). *IMSLP*. Obtenido de Kitsner History: <http://imslp.org/wiki/Kistner>

Silvela, Z. (2003). *Historia del violín*. Madrid: ENTRE LÍNEAS EDITORES.

Swarowsky, h. (1989). *Dirección de orquesta* (Edición española ed.). (M. Gomez Martinez, Trad.) Madrid: REAL MUSICAL.



Universidad de Cuenca.

violineando.wikispaces.com. (08 de octubre de 2016). *Violineando*. Obtenido de <https://violineando.wikispaces.com/Interpretaci%C3%B3n+en+el+Romanticismo>

Wieniawski, H. (s.f.). Legenda Op. 17 [Grabado por D. Oistrakh]. De *David Oistrakh - Concertos and Encores*. Recuperado el 05 de 05 de 2017, de <https://www.youtube.com/watch?v=ZUutlof9ke0>

Wieniawski, H. (s.f.). *Legenda Op. 17*. Leipzig: Kistner. Recuperado el 2016 de 10 de 10, de [http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/8e/IMSLP175530-PMLP17449-Legende,_Op.17_\(Wieniawski,_Henri\).pdf](http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/8e/IMSLP175530-PMLP17449-Legende,_Op.17_(Wieniawski,_Henri).pdf)

Wieniawski, H. (s.f.). Legende Op. 17 [Grabado por Y. Menuhin]. De *The Legendary EMI Recordings*. Recuperado el 01 de 05 de 2017, de <https://www.youtube.com/watch?v=g4Du1yz3x0E>

Wieniawski, H. (s.f.). Legende Op. 17 [Grabado por A.-S. Mutter]. Recuperado el 01 de 05 de 2017, de <https://www.youtube.com/watch?v=wUD0Z0HmrV8>

Wieniawski, H. (s.f.). *Legende Op. 17*. New York: Carl Fischer. Recuperado el 10 de 01 de 2017, de https://imslp.nl/imglnks/usimg/1/13/IMSLP49879-PMLP17449-Wieniawski_Legende_Op-17_CF-ed_vln-pno.pdf